

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 6 (1912-1913)
Heft: 10

Artikel: La forêt bleue : conte lyrique d'après les contes de Perrault : poème de Jacques Chenevière : musique de Louis Aubert : création au théâtre de Genève, le 7 janvier 1913
Autor: Monod, Edmond
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068591>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Paul Græner lui-même est en tout un « moderne ». Il a révélé ses dons extraordinaires dans les genres les plus divers. Son opéra, *Le tribunal du bouffon* (libretto d'Otto Anthes), est une comédie musicale en deux parties et se distingue autant par l'abondance des motifs proprement caractéristiques que par la perfection de la forme musicale. La « musique au crépuscule » qui relie symphoniquement les deux parties (sans entr'acte) de l'œuvre est un tableau musical des plus subtiles, dont l'instrumentation (archets, instruments en *solo* seulement!) constitue une tentative *unique* dans toute la littérature scénique moderne. La création très prochaine de cet ouvrage, à l'Opéra populaire de Vienne, est attendue avec grande impatience.

Dans le domaine symphonique, Græner s'est fait remarquer par une *Symphonietta* dont M. M. Montandon, le distingué collaborateur de la « Vie Musicale » a signalé récemment l'exécution à Munich, puis, par une *Symphonie* en ré mineur que des interprétations ont fait valoir, tant au point de vue de la forme qu'à celui du contenu, à Vienne, à Berlin, à Salzbourg. Sa musique de chambre a un caractère tout particulièrement poétique, qu'il s'agisse du *Quatuor* pour instruments à archet en *fa* mineur, sur une chanson populaire suédoise « File, file » (au répertoire des « Quatuors » Fitzner, à Vienne, et Hock, à Francfort s. M.) ou du *Quintette* pour piano et archets avec une voix (*Sehnsucht an das Meer*), ou des lieder très expressifs, ou encore des charmantes pièces pour le piano.

Ces quelques lignes n'ont d'autre but que de proclamer les très hautes facultés musicales de Paul Græner. Nous ne pouvons entrer dans des détails, mais ne saurionsachever cette silhouette sans dire l'amabilité exquise et la culture générale extraordinaire qui font de ce musicien un ornement précieux non seulement de Salzbourg, mais de toute l'Autriche.

Dr H.-R. FLEISCHMANN.

La Forêt bleue

Conte lyrique d'après les contes de Perrault.

Poème de Jacques Chenevière. — Musique de Louis Aubert

Création au Théâtre de Genève, le 7 janvier 1913

Il faut une certaine audace pour réunir en une seule histoire des épisodes tirés de contes aussi connus que le Petit Chaperon rouge, le Petit Poucet et la Belle au Bois dormant. L'action témoigne des difficultés qu'a eues le poète à les fondre et à les distribuer en trois actes.

De ces trois actes — le public l'a bien senti — l'un, celui du milieu, est délicieux ; c'est un petit chef-d'œuvre. Rencontre, dans la forêt, du Chaperon rouge et du Petit Poucet, qui s'aiment tendrement. Le jour baisse ; frayeurs ; voix du Loup et de l'Ogre ; mais le petit garçon n'a pas peur, il fait à son amie un lit de mousse et s'endort auprès d'elle après avoir invoqué la protection de la Fée-Sommeil, berceuse des Fées. L'Ogre affamé arrive, la fée lui fait trouver une fontaine de vin, il s'enivre et tombe endormi. La nuit s'achève, les enfants retirent au géant ses bottes, sèment le terrain de branches de rosier et dansent la ronde autour du monstre furieux. Arrivée du Prince, auquel la fée montre le château où dort la Belle. Le premier acte n'est qu'un exposé ; pour l'allonger, sans doute, l'auteur y a introduit une scène de moissonneurs se désaltérant à l'auberge, scène d'opéra quelconque, qui jure avec le conte enfantin. De même, pour remplir tout un acte avec le réveil de la Princesse, il a fallu y mettre un duo d'amour qu'on croirait tiré de « Roméo et Juliette » et qui malgré quelques coupures paraît long, parce qu'il est d'un tout autre style que le second acte. Il semble qu'un seul tableau, celui de la forêt, précédé d'une courte entrée en matière et suivi d'un court épilogue, serait beaucoup plus impressionnant. D'ailleurs l'aventure du Prince charmant et de sa Belle n'est jamais fondue avec l'histoire du Petit Poucet. Au contraire, celle-ci s'allie heureusement à celle du Petit Chaperon, parce que l'auteur n'en a pris que le personnage et la première donnée, arrêtant le conte avant l'arrivée chez la mère-grand. — Le défaut d'homogénéité inhérent au style dramatique de l'œuvre n'empêche aucunement d'être sensible à la grâce que le poète a su y répandre, ni à ses vers délicatement ciselés.

La tâche du musicien a dû être ardue, d'autant plus que lui-même ne paraît pas avoir encore beaucoup de routine du théâtre. Les rapports d'intensité entre l'orchestre, les voix sur la scène, les voix derrière la scène laissent souvent à désirer : il faut dire à sa décharge que les chœurs destinés à être chantés dans la coulisse ont dû être en grande partie remplacés par des instruments — instruments qu'on n'arrivait pas à entendre. — Et cela est infiniment regrettable, car c'est précisément lorsque la partition indique ces voix lointaines que la musique a le plus de charme, un charme enveloppant, fait de raffinement et de naïveté à la fois. M. Aubert est rompu à toutes les audaces de la musique moderne, mais son originalité n'est jamais un pur jeu de formes sonores : il n'écrit jamais une ligne qui ne soit sentie ; comme son maître Fauré, il est beaucoup plus lyrique que descriptif. Les sentiments qu'il exprime le mieux sont les sentiments délicats, précieux même, où encore les inquiétudes vagues, le charme mystérieux de la nuit. Aussi, bien qu'il sache employer avec dextérité les ressources descriptives de la musique, les scènes du premier acte, où la musique ne saurait être qu'un décor, et le duo de la fin, forcément banal par suite de l'impersonnalité des héros, ne pouvaient l'inspirer aussi heureusement que le second acte. Ce second acte — et aussi le prélude du « conte », qui en est pour ainsi dire issu — on ne se lassera pas de les entendre. Et si, à cause de l'ordonnance générale de l'œuvre, ou à cause des extraordinaires difficultés d'intonation, *La Forêt bleue* ne devait pas tenir longtemps l'affiche, je le regretterais sincèrement. Nous avons, il est vrai, la partition piano et chant (la réduction est fort bien faite, sans doute par le compositeur) et le musicien peut se repaître à loisir des délicates harmonies, de la polyphonie qui, malgré ses audaces, ne heurte presque jamais de front le sentiment tonal ; mais on n'a pas les timbres de l'orchestre, que M. Aubert manie avec tant d'art, appelant les divers instruments un à un ou par

petits groupes, faisant émerger précisément celui qu'il faut entendre (vous souvenez-vous des phrases exquises dites en solo par le violoncelle, l'alto, le basson ?) ; on n'a pas les timbres atténus des voix de fées, qui dans une représentation parfaite formeraient comme un tapis moelleux sur lequel se détachent les dessins brodés par la Fée principale. — Espérons que les qualités du conte feront passer sur ses imperfections — et surtout que profitant des expériences faites, les auteurs, tous deux encore en pleine jeunesse, nous donneront des œuvres mieux bâties où leurs talents s'affirmeront dans tout leur éclat.

Toutes nos félicitations à M. Bruni pour le courage méritoire dont il a fait preuve en créant à Genève une pièce de ce genre, d'une exécution aussi difficile, et aux artistes pour le talent et notamment la sûreté d'intonation remarquable avec laquelle ils ont joué les divers rôles.

EDMOND MONOD.



La musique à l'Etranger

ALLEMAGNE

9 janvier.

Deux des plus intéressantes séries de concerts de l'hiver, nous les devons à M. Ossip Gabrilowitsch qui, pianiste, propose, à Berlin et à Munich, le *Développement du concerto de piano depuis Bach à nos jours* en six soirées, et comme chef-d'orchestre organise, à Munich et à Augsbourg, quatre concerts symphoniques pour chacun desquels il a encore engagé tel des solistes les plus en renom de l'heure présente : M^{me} Cahier, Pablo Casals, Fritz Kreisler, Moritz Rosenthal. Inutile de dire que le pianiste surtout — c'est de M. Gabrilowitsch que je parle — a droit à toute la reconnaissance que le public d'ailleurs lui témoigne abondamment : le succès de son histoire du Concerto est immense. Mais je n'entends aucunement par là faire chorus avec ceux qui marquent une protection indulgente au « Kapellmeister débutant ». Débutant d'abord, on ne l'est plus quand pendant trois saisons consécutives on a produit avec ce goût, cette intelligence, cette autorité, autant d'œuvres diverses ; j'estime au contraire en M. Gabrilowitsch le dirigeant qui a des convictions personnelles, qui sait imposer ses intentions à l'orchestre, et qui cependant efface sa personnalité devant celle des œuvres qu'il exécute au lieu de poitriner en dandy de la baguette, lui qui, mieux que beaucoup d'autres, pourrait se prévaloir d'une élégance naturelle et juvénile, capable à elle seule de lui assurer bien des suffrages. Quant à « l'historien du Concerto » il a toute notre admiration. Il ne s'agit pas de discuter si son histoire est complète, s'il n'aurait pas pu choisir des œuvres plus caractéristiques ou plus marquantes. L'important est que, ce qu'il donne, il le donne magnifiquement ; et n'est-ce pas déjà un tour de force que de jouer par cœur en quelques semaines ces dix-neuf grandes pièces avec orchestre ? Et n'est-ce pas, pour nous, un régal des plus instructifs que d'entendre historiquement rapprochés, pour ainsi dire confrontés, tant d'ouvrages que les concerts habituels isolent les uns des autres ? Il faut avoir entendu à la suite les trois concertos de Bach *sol* mineur, de Mozart *ré* mineur, de Beethoven *ut* mineur, pour se pleinement rendre compte de ce que Mozart a apporté de poésie, de sensibilité, d'humanité dans la phrase musicale, et combien la distance est moindre de lui à Beethoven que de Bach à lui. Il est vrai aussi que M. Gabrilowitsch s'entend à réservé ses effets ; mais on ne saurait lui en vouloir d'avoir exposé Bach avec une clarté un